



HAL
open science

**“La Musique attire aux Églises et les fait aimer.”
Contribution à l’étude des usages diversifiés du concert
au XIXe siècle”**

Fanny Gribenski

► **To cite this version:**

Fanny Gribenski. “La Musique attire aux Églises et les fait aimer.” Contribution à l’étude des usages diversifiés du concert au XIXe siècle”. *Revue de musicologie*, 2019. hal-02462566

HAL Id: hal-02462566

<https://hal.science/hal-02462566>

Submitted on 4 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La Musique attire aux Églises & les fait aimer* » Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX^e siècle

Fanny Gribenski

Les récents travaux sur l'histoire des lieux de musique n'ont pas manqué de mettre en lumière l'importance des églises dans le développement de la vie musicale européenne, y compris comme espaces d'émergence du concert¹. À la lecture

- * Jean-Laurent Lecerc de la Viéville, « Discours sur la musique d'Église », dans *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles : François Foppens, 1704-1706, p. 104.
1. Dans les volumes issus du projet de recherche *Musical life in Europe*, Thierry Favier a ainsi attiré l'attention des chercheuses et des chercheurs sur les pratiques musicales hybrides de certaines églises parisiennes au XVIII^e siècle, à la croisée de la liturgie et du concert, dans lesquelles il propose de situer les origines du Concert Spirituel, créé en 1725 (Thierry Favier, « Aux origines du Concert Spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725 », dans Hans-Erich Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner, dir., *Organisateurs et organisations de concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 297-319. Voir aussi, du même, « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », dans Jean Duron, dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Wavre : Mardaga, 2007, p. 107-139). De leur côté, Dámaso García Fraile et Heinrich W. Schwab ont montré le rôle des sanctuaires dans l'organisation de la vie musicale séculière des XVII^e et XVIII^e siècles, en Espagne, en Amérique latine et dans l'espace allemand (Dámaso García Fraile, « Musical Programming in Iberian and Latin American Churches (1600-1800): "Musical 'Siestas'" », dans H.-E. Bodeker, P. Veit et M. Werner, *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe...*, p. 259-278; Heinrich W. Schwab, « Die Institution der Lübecker Abendmusiken (1673-1810) », dans H.-E. Bodeker, P. Veit et M. Werner, *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe...*, p. 279-296). L'église constitue aussi l'un des terrains d'investigation privilégiés du livre collectif dirigé par Laure Gauthier et Mélanie Traversier, qui porte une attention particulière à la question confessionnelle (*Mélodies urbaines : la musique dans les villes d'Europe [XVI^e-XIX^e siècles]*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. Voir les articles de Laura Moretti, « Les églises des Ospedali Grandi durant la République vénitienne », p. 177-200; et Georges Escoffier, « Les pompes royales dans les villes de province dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : entre catholicisme d'état et mondanités locales », p. 131-149). L'ouvrage prolonge en cela les études pionnières de Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musikgeschichte in Bildern*, volume IV, *Musik der Neuzeit*,

de ces études, toutefois, on ne peut qu'être frappé par la différence d'approche entre périodes moderne et contemporaine. Alors que pour la première, les églises apparaissent en quelque sorte comme des lieux de musique « naturels », tout se passe comme si, au XIX^e siècle, le développement du concert avait éclipsé dans l'historiographie toute autre forme de lieux et d'événements musicaux².

Ce contraste reflète en partie les évolutions de la vie musicale, caractérisée par l'émergence de nouvelles formes de manifestations, organisées dans de nouveaux types de lieux après la Révolution. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, l'essor du concert se traduit en particulier par l'émergence de lieux spécialisés où la musique est « jouée et écoutée pour elle-même³ ». Mais alors que l'historiographie a eu tendance à exclure les églises de l'histoire des mutations de la vie musicale pour s'intéresser à des lieux plus emblématiques de ces évolutions, tout au long du XIX^e siècle, les sanctuaires ont accueilli d'importantes « fêtes musicales » – pour reprendre un terme d'usage courant dans les sources françaises⁴. À Paris, certaines cérémonies organisées à l'occasion des temps forts du calendrier des paroisses – principales célébrations religieuses de l'année, fêtes patronales, exercices de dévotion, prières publiques, inaugurations d'orgues – figurent au nombre des événements phares de la saison musicale de la capitale.

Fondées sur le recrutement de chanteurs et d'instrumentistes extérieurs aux bas-chœurs – c'est-à-dire aux groupes de musiciens participant régulièrement au culte, moyennant un salaire annuel de la part des paroisses – et sur l'exécution d'ouvrages musicaux de grande ampleur, annoncées et parfois longuement

Lieferung 2, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971; Michael Forsyth, *Architecture et musique. L'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17^e siècle à nos jours*, trad. de l'anglais par Malou Haine et Philippe Haine, Liège: Mardaga, 1985; et Walter Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, Munich: C. H. Beck, 1988, qui font la part belle aux édifices du culte, en particulier chrétien, comme cadres de la vie musicale.

2. Dans l'étude de Laure Gauthier et Traversier, les seuls espaces considérés pour la période contemporaine sont les salons, les théâtres lyriques et les salles de concert. On observe le même phénomène dans les volumes dirigés par Patrice Veit, Hans-Erich Bodeker et Michael Werner où, après la Révolution, les églises sont principalement évoquées comme modèles architecturaux pour certaines salles de concert dont beaucoup apparaissent comme les sanctuaires d'un art érigé en nouvelle religion (Isabel Matthes, « Der Raum des Paradieses. Gesellige Erfahrung und musikalische Wahrheit im 18. und 19. Jahrhundert », dans Hans-Erich Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner, dir., *Le Concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 273-301).
3. Hans-Erich Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner, « Espaces et lieux de concert: les contours d'un champ de recherche », dans Hans-Erich Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner, dir., *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 2.
4. Dans cet article, on utilisera indifféremment les termes historiques de « solennités » et « fêtes musicales » pour désigner les cérémonies caractérisées par un degré de « musicalisation » exceptionnelle.

commentées dans la presse, les solennités organisées dans les grandes églises parisiennes au XIX^e siècle réservent une place absolument essentielle à la musique, quoiqu'elle soit, sauf dans le cas d'inaugurations et récitals d'orgues, toujours articulée à une action liturgique. Dans le contexte d'une pénurie de lieux de musique, caractéristique de la capitale française jusqu'à nos jours, les églises constituent des scènes incontournables pour les musiciens, les entrepreneurs de concert et le public, dont l'étude permet par conséquent d'apporter un éclairage important à l'histoire du centre musical que constitue Paris au XIX^e siècle⁵.

Si les fêtes musicales des églises parisiennes sous le régime concordataire sont demeurées dans l'ombre, c'est sans doute en partie parce que leur étude relève d'une gageure. En comparaison avec d'autres diocèses, les archives paroissiales de Paris ont certes été bien conservées, toutefois, elles ne contiennent que très peu d'informations relatives à la musique. Le territoire parisien apparaît en outre comme une véritable mosaïque. Les paroisses y disposent de ressources financières très variables, à l'origine d'importantes disparités en matière de pratiques musicales⁶. Alors que Saint-Sulpice, Saint-Roch, La Madeleine, Saint-Philippe-du-Roule ou encore Notre-Dame-de-Lorette ont des maîtrises comparables à celles des plus grandes cathédrales de France, d'autres paroisses se contentent de quelques enfants de chœur et n'ont guère les moyens de se payer un grand orgue⁷.

Cette diversité s'accroît au gré des remaniements du tissu paroissial qui jalonnent la période envisagée ici. De trente-sept en 1836, suite à l'annexion des communes suburbaines en 1860, le nombre de paroisses passe à soixante-trois, dont vingt-deux appartiennent aux arrondissements périphériques⁸. Sans surprise, les solennités musicales financées par les paroisses se concentrent principalement

5. De nombreux travaux ont mis en avant le rôle central de Paris dans la vie musicale européenne. Citons, entre autres, ces études consacrées à l'édition musicale : Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, volume II, *De 1820 à 1914*, Genève : Minkoff, 1988 ; à la facture instrumentale : Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles : Éditions de l'Université, 1985 ; et au concert : Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris, de la Restauration à 1870*, Paris : Aux amateurs de livres, 1986 ; et D. Kern Holoman, *The Société des concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley : University of California Press, 2004.
6. Sur cette question, voir Jean-Pierre Moisset, *Les biens de ce monde. Les finances de l'Église catholique au XIX^e siècle dans le diocèse de Paris (1802-1905)*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004.
7. Fanny Gribenski et Vincent Rollin, « L'enseignement de la musique dans les maîtrises et les séminaires », dans Cécile Reynaud, dir., *Des sources pour l'histoire de l'enseignement de la musique en France au XIX^e siècle. Guide*, Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, à paraître.
8. Yvan Daniel, *L'équipement paroissial d'un diocèse urbain : Paris (1802-1956)*, Paris : Éd. ouvrières, 1957. Sur les transformations du paysage religieux parisien, voir Jacques-Olivier Boudon, *Paris, capitale religieuse sous le Second Empire*, Paris : Éditions du Cerf, 2001, deuxième partie, « L'haussmanisation religieuse », p. 193-340.

dans une dizaine d'églises particulièrement bien pourvues. Toutefois, l'intervention d'acteurs extérieurs n'exigeant pas de rémunération de la part des fabriques (sociétés de concert, associations philanthropiques) contribue à complexifier ce schéma : la pompe musicale des lieux de culte n'est pas toujours en rapport avec leurs moyens financiers.

À l'aspect bigarré du tissu paroissial parisien s'ajoute un important problème de sources pour documenter le versant sonore des grandes fêtes organisées dans les églises. Les pratiques musicales qui échappent au contrôle financier des paroisses ne laissent pas de trace dans leurs archives. Sauf dans le cas de manifestations organisées par des sociétés de musique dont les archives ont été conservées, pour écrire l'histoire de ces solennités, on en est par conséquent réduit à consulter la presse musicale, religieuse et généraliste. Fruits de stratégies publicitaires, ou reflet des liens unissant les organisateurs ou les participants de ces solennités au monde du journalisme, les annonces et comptes rendus publiés dans la presse ne donnent qu'une idée partielle (et, le plus souvent, très incomplète) de l'activité musicale des sanctuaires. Cet article vise par conséquent moins à brosser un tableau exhaustif de la vie de concert dans les églises parisiennes qu'à contribuer au renouvellement des représentations que l'on se fait de la vie musicale parisienne au XIX^e siècle, en réintégrant les lieux de culte dans les trajectoires des musiciens, auditeurs, et organisateurs de concerts.

Marquée par des disparités et des évolutions spatiales importantes, l'histoire des fêtes musicales à l'église s'inscrit à la croisée de multiples temporalités, ce qui rend difficile toute tentative de périodisation. Les ruptures politiques n'ont en particulier qu'un impact limité sur les pratiques musicales des lieux de culte, et se conjuguent au rythme des révolutions industrielles – qui gouverne le temps de l'orgue – ainsi qu'à ceux de l'histoire liturgique et religieuse – adoption du rite romain, développement de la dévotion mariale notamment. La combinaison de ces différentes temporalités donne naissance à une chronologie que l'on peut grossièrement résumer ainsi : au cours des années 1830 apparaissent de nouvelles formes cérémonielles liées à l'essor de la facture d'orgue, du culte marial, et de la philanthropie musicale, dans le contexte d'un désengagement de l'État de la vie musicale. Ces pratiques culminent au milieu du siècle et sous le Second Empire, qui marque en outre un moment de concorde exceptionnelle entre autorités civiles et religieuses. Sous la Troisième République, les tensions politiques et religieuses, et la diminution drastique des budgets alloués aux fabriques n'empêchent pas le rayonnement de certaines entreprises musicales relevant tout à la fois de la « restauration » du culte et d'un intérêt sans précédent pour les musiques anciennes.

Si les changements de régime n'ont que peu d'effet sur les pratiques musicales extraordinaires des églises, en revanche, celles-ci sont étroitement encadrées par l'État, en vertu du Concordat. Conclu le 15 juillet 1801, cet accord rétablit

le culte catholique suspendu pendant la Révolution et fixe les modalités de son exercice. Complément essentiel de ce texte, les articles organiques (8 avril 1802) précisent les compétences des différentes autorités civiles et ecclésiastiques en matière de liturgie et de musique : recrutement des enfants de chœur, musiciens et maîtres de chapelle, contenu du rituel. Pour ce qui concerne les cérémonies en musique, c'est essentiellement au curé qu'il revient de décider des modalités de déroulement des solennités, qui font toutefois l'objet d'une surveillance attentive de la part des préfets et des évêques.

Dans le sillage de leurs prédécesseurs, ces derniers s'efforcent de tracer une ligne de partage entre liturgie et concert en interdisant la publicité autour des grandes cérémonies en musique. Dès 1805, monseigneur de Belloy (archevêque de Paris de 1801 à 1808) reprend ainsi à son compte les prescriptions de l'article 4 du synode de Paris de 1674 : « Nous défendons expressément [...] d'insérer dans les annonces des Fêtes et cérémonies ecclésiastiques, soit qu'on les fasse par affiches ou autrement, les noms ni le nombre des musiciens qui doivent y chanter ou jouer de quelque instrument⁹ ». En vertu d'une règle remontant aux origines du christianisme et régulièrement rappelée par la Sacrée Congrégation des Rites tout au long du XIX^e siècle, le chant des femmes est lui aussi interdit dans le cadre des cérémonies à l'église¹⁰. Les rappels répétés de ces interdictions prouvent qu'elles ont été abondamment transgressées tout au long du siècle, en particulier à l'occasion des fêtes musicales que nous allons évoquer.

De quelle manière les fêtes musicales organisées dans les paroisses parisiennes s'inscrivent-elles dans la vie musicale de la capitale au XIX^e siècle ? Et comment les circulations entre les sanctuaires et le monde musical environnant auxquelles elles donnent lieu affectent-elles les usages de l'espace ecclésial ? Telles sont les questions auxquelles nous nous proposons de répondre par cet article.

Après avoir montré la place qu'occupe l'activité musicale des églises dans le temps et dans la géographie des concerts et des spectacles lyriques parisiens, nous envisagerons la manière dont les pratiques musicales infléchissent les usages de l'espace ecclésial. Ce faisant, nous nous proposons de contribuer à l'étude des usages diversifiés du concert ainsi qu'à celle de la sécularisation des lieux de culte en France au XIX^e siècle.

9. Lettre et Ordonnance de S. E. M. le Cardinal de Belloy aux Curés, 23 août 1805, *Rituelle Parisienne, auctoritate*, Paris : A. Le Clere et soc, 1839, volume 2, p. 753.

10. Dans le diocèse de Paris, les prescriptions des archevêques se fondent, là encore, sur celles du synode de Paris de 1674, dont monseigneur de Quelen (archevêque de 1821-1839) cite l'article 4 dans son *Rituel* de 1839 « Nous défendons étroitement à tous Supérieurs et Supérieures des églises et chapelles de notre diocèse, soi-disant exemptes ou non-exemptes [...] de faire chanter des filles et des femmes en d'autres églises qu'en celles des Communautés de leur sexe », *Rituelle Parisienne...*, p. 753.

Des estrades aux tribunes : la place des églises dans le temps et la géographie des concerts et spectacles lyriques parisiens

Parmi les moments phares de l'histoire de la musique à l'église en France au XIX^e siècle figure l'exécution du *Te Deum* de Berlioz dans l'église Saint-Eustache le 30 avril 1855. Dans son compte rendu par ailleurs élogieux de cette séance, Joseph d'Ortigue souligne les problèmes posés par l'acoustique d'un tel « local » :

Un auditeur [...], placé derrière un pilier, qui reçoit directement et pour ainsi parler à bout portant la décharge des trombones et des ophycléides [*sic*], ne distingue rien aux sonorités de l'autre partie de l'orchestre et des chœurs masqués par ce même pilier, lesquelles sont obligées de faire le tour de la voûte avant de revenir jusqu'à lui. Ainsi, pour l'oreille de cet auditeur, une mesure empiète sur la suivante, et il ne tient qu'à lui de dire que l'exécution n'a été qu'un charivari¹¹.

Le compte rendu du *Ménestrel* publié quelques mois auparavant pointe aussi le mauvais rendu de l'œuvre¹². Signes de la montée en puissance de nouveaux modes d'écoute, attentifs à l'exactitude dans la restitution des partitions, ces témoignages permettent aussi de saisir la spécificité des églises parisiennes, à l'acoustique très réverbérante, comme lieux de musique. Sources d'une imprécision qui permet sans doute d'éclairer certaines caractéristiques stylistiques de la musique religieuse française de cette période – lenteur des rythmes harmoniques, rareté de l'écriture fuguée – les églises offrent en revanche des attraits qui « les f[on]t aimer » par toute une série d'acteurs. Elles apparaissent tout d'abord comme un débouché alternatif, un tremplin, ou encore une activité complémentaire pour certains musiciens. Étape incontournable dans le parcours des mondanités musicales suivi par les auditeurs, elles apparaissent enfin comme des « paradis fiscaux » pour les organisateurs de concerts.

Débouché alternatif, tremplin ou complément d'activité pour les musiciens et les musiciennes

Dans le contexte d'une concurrence sévère pour l'accès aux théâtres lyriques et aux salles de concert, les églises parisiennes constituent des scènes attractives

11. Joseph d'Ortigue, « Critique musicale. L'année 1855 au point de vue de la musique religieuse. Le *Te Deum* de M. H. Berlioz. Une messe solennelle de M. Ch. Gounod », dans *Revue de musique ancienne et moderne*, I/2, 1856, p. 65-79.
12. « [I]nstrumentistes et chanteurs, étaient groupés autour du chef, dans un espace assez restreint ; c'est là une disposition mauvaise [...]. [P]our que chaque entrée se trouvât bien en saillie, il eût fallu entendre les sons partis de différents côtés », Edmond Viel, « Te Deum de Monsieur Berlioz exécuté à l'église Saint-Eustache », dans *Le Ménestrel*, 22/23, 6 mai 1855, p. 1.

pour les musiciens dans le Paris du XIX^e siècle. Offrant pour certains une jauge largement supérieure à celle des salles de concert parisiennes – de plusieurs milliers de personnes – et bénéficiant d'une visibilité importante dans la presse, les sanctuaires offrent en outre aux musiciens – qu'ils soient compositeurs ou chanteurs – l'occasion de faire valoir leurs talents dans des ouvrages qui partagent avec le genre de l'opéra un certain nombre de traits communs.

L'exemple le plus célèbre illustrant le rôle de tremplin joué par l'église est sans doute celui de la *Messe solennelle* de Berlioz. Au chapitre VIII des *Mémoires*, le compositeur explique qu'en 1825, cette œuvre « fut splendidement exécutée dans l'église de Saint-Roch, sous la direction de Valentino, devant un nombreux auditoire ; les journaux en parlèrent favorablement, et [il] parvin[t] ainsi [...], à [s']entendre et à [s]e faire entendre pour la première fois¹³ ». D'autres trajectoires de compositeurs confirment cette fonction d'antichambre des scènes lyriques dévolue à l'espace ecclésial. Dans ses *Souvenirs*, le compositeur d'opéras Adolphe Adam explique ainsi qu'il s'est attelé à l'écriture de sa *Messe solennelle* de 1850 en attendant de pouvoir accéder à la scène de l'Opéra-Comique¹⁴. La composition de la messe dite de *Sainte-Cécile* de Gounod s'inscrit enfin dans un contexte tout à fait analogue : probablement entamée en 1849, l'écriture de cet ouvrage apparaît comme une occasion pour le musicien de se faire entendre à Paris avant qu'il ait pu accéder aux principales scènes lyriques de la capitale¹⁵.

La trajectoire d'Antoine Elwart (1808-1877) offre un exemple particulièrement éclairant du rôle joué par l'église dans la carrière de certains jeunes musiciens, en particulier des lauréats du prix de Rome, qui constitue l'aboutissement de la formation des compositeurs en France. Elwart remporte le premier grand prix de Rome en 1834. Conformément aux règles fixées par ce concours¹⁶, lors de son séjour à la Villa Médicis, le compositeur écrit une messe avec beaucoup d'application. À son retour à Paris, il se sert de cet ouvrage pour se lancer sur les scènes de la capitale. Le 25 février 1838, il parvient ainsi à en faire jouer le *Credo* à la Société des concerts du Conservatoire et, pour l'occasion, il rédige un programme dans lequel il revendique le style « dramatique » de sa pièce, qu'il rattache au genre de l'opéra¹⁷ – une manière de faire valoir ses qualités

13. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1991, chapitre VIII, p. 69-70.

14. Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1857, p. 43.

15. Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 555.

16. Lors de leur séjour à la Villa Médicis, les lauréats du prix de Rome sont tenus d'envoyer chaque année des pièces de musique d'église : Alexandre Dratwicky, « Les envois de Rome des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914) », dans *Revue de musicologie*, 91/1, p. 99-193.

17. Société des concerts, 4^e concert, du dimanche 25 février 1838. Programme du Credo de M. A. Elwart, « Préliminaire », F-Pn, LA-Elwart-Antoine-7, p. 2.

comme candidat aux scènes lyriques. Elwart entreprend ensuite de valoriser son « envoi » à l'église. Au lendemain de la naissance du comte de Paris, petit-fils de Louis-Philippe, le compositeur dédie sa messe à sa mère, la duchesse d'Orléans¹⁸ – stratégie qui vaut au compositeur de voir son œuvre choisie par le ministère des Beaux-Arts pour la célébration du baptême de l'héritier du trône, organisée à Notre-Dame le 2 mai 1841. Elwart demande alors à François-Antoine Habeneck, chef d'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire et de l'Opéra de bien vouloir diriger l'exécution de sa messe. « De votre décision, écrit-il, dépendra et ma position présente et mon avenir¹⁹ ».

Parce qu'elle constitue un lieu alternatif, moins prisé que les scènes lyriques ou que les grandes sociétés de concert, l'église offre aussi un espace plus ouvert aux compositrices. Après la réouverture des couvents, de nombreuses femmes contribuent à la vie musicale ordinaire de ces lieux en tant que chefs de chœurs de pensionnats ou de chapelles²⁰. Et s'il reste à apporter une contribution musicale systématique à l'histoire de la féminisation du culte catholique étudiée par les historiens du religieux²¹, un premier travail a permis de mettre des compositrices comme auteures de cantiques pour le mois de Marie, un genre en plein essor à partir des dernières années de la Restauration²².

18. Le frontispice de l'édition porte ces mots : « Messe en action de grâces à l'occasion de la naissance de S[on]. A[ltesse]. R[oyale]. le Comte de Paris, composée et dédiée à S. A. R. Madame la Duchesse d'Orléans », Paris : Catelin, [1838], F-Pn, Vm¹ 160.
19. F-Po, LAS-Elwart-Antoine-1. La réception critique de l'œuvre confirme les espoirs du jeune musicien. Habeneck accepte de diriger l'ouvrage et, à l'issue de la cérémonie, l'auteur du compte rendu publié dans le périodique musical *Le Ménestrel* salue les qualités de ce compositeur demeuré à l'écart des scènes lyriques parisiennes. Jugeant son œuvre à l'aune du modèle théâtral, le critique estime qu'Elwart est mûr pour l'opéra, « Baptême du comte de Paris. Musique religieuse de M. Elwart. – Te Deum de Lesueur », dans *Le Ménestrel*, 8/23, 9 mai 1841, p. 2.
20. Pour un regard intransigeant sur ces pratiques musicales au féminin, voir l'étude pionnière de Marie Bobillier, alias Michel Brenet, « La Musique dans les couvents de femmes depuis le moyen âge jusqu'à nos jours », dans *La Tribune de Saint-Gervais*, 4/2, 3 et 4, 1898, p. 25-31, 58-61 et 73-81.
21. L'historien Claude Langlois fut le premier à s'intéresser à la féminisation du catholicisme à travers l'étude des congrégations religieuses féminines : *Le Catholicisme au féminin. Les congrégations françaises à supérieure générale au XIX^e siècle*, Paris : Éditions du Cerf, 1984. Ses travaux ont inspiré de nombreux historiennes et historiens. Pour un bilan historiographique sur cette question, voir : Étienne Fouilloux, « Femmes et catholicisme dans la France contemporaine. Aperçu historiographique », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2, 1995, p. 319-329; Bruno Dumons : « Histoire des femmes et histoire religieuse contemporaine : de l'ignorance mutuelle à l'ouverture », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 15, 2002, p. 148; et Bruno Dumons et Anne Cova, dir., « Femmes, genre et catholicisme. Nouvelles recherches, nouveaux objets (France, XIX^e- XX^e siècles) », dans *Chrétiens et sociétés. Documents et mémoires*, 17, 2010 (voir l'introduction de Bruno Dumons, p. 1-15).
22. Fanny Gribenski, *L'Église comme lieu de concert. Pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences

Plus rarement, l'église offre une scène pour l'exécution d'ouvrages écrits par des femmes lors de cérémonies plus imposantes. En 1827 et en 1828, M^{me} de Saint-Michel fait exécuter une messe avec orchestre à Nogent-sur-Marne puis à Ville-d'Avray et en 1863, la baronne de Maistre fait exécuter pour la première fois son *Stabat Mater* avec orchestre dans l'église de Saint-Eustache²³. Toutefois, dans le cas de ces grandes solennités, le choix d'ouvrages écrits par des femmes peut résulter de stratégies liées au modèle charitable qui régit l'organisation de ces cérémonies²⁴. Au XIX^e siècle, les femmes des classes supérieures jouent en effet un rôle de premier plan dans l'animation de la vie sociale, en particulier à travers les innombrables entreprises philanthropiques dont elles sont à l'initiative. C'est dès lors parfois moins pour leurs qualités musicales que pour leur capacité à mobiliser des réseaux de bienfaitrices et de bienfaiteurs qu'elles attirent l'attention des entrepreneurs de solennités musicales à l'église. Ainsi, en 1892, le comité de l'Association des artistes musiciens, qui organise chaque année à Saint-Eustache de grandes fêtes en l'honneur de la patronne des musiciens, sainte Cécile, songe à demander la composition d'une messe à Clémence de Grandval « en raison de la situation de fortune et des brillantes relations de [cette dernière] dont le concours pourrait laisser espérer des résultats favorables aux intérêts de l'association²⁵ ».

Dans le contexte concurrentiel du Paris musical du XIX^e siècle, outre pour les compositeurs et les compositrices, l'église peut servir de scène alternative ou de tremplin aux chanteurs. Trois des solistes qui participent à la création de la messe solennelle d'Adolphe Adam exécutée à Saint-Eustache en 1850 à l'occasion de la Sainte-Cécile font leurs débuts sur la scène de l'Opéra l'année suivante – un phénomène récurrent dans l'histoire de ces solennités particulièrement fastueuses²⁶. Les lieux de culte offrent aussi, littéralement, une tribune aux chanteuses – et ce, paradoxalement, puisque la participation des femmes aux offices est en principe interdite à l'église. Jouissant d'une autorisation exceptionnelle de la part de l'archevêché à partir de 1850²⁷, les offices du mois de Marie, des saluts au

sociales, 2015, deuxième chapitre, « Des salons aux églises. Les exercices du mois de Marie », p. 109-192).

23. Sur la participation des femmes dans la composition de pièces orchestrales pour l'église, voir Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2009, p. 370-380.
24. Voir p. 12 et suivantes.
25. *Compte central de l'Association des Artistes Musiciens. Procès-Verbaux* (désormais *Procès-verbaux*), 12, séance du 29 sept. 1892, p. 268-269, F-Pn, Vma 4157.
26. Il s'agit des chanteurs René Chapuis, Jean-Baptiste Merly et Alexandre Aimès.
27. « Ordonnance concernant les exercices du Mois de Marie », article III, reproduite in *Actes de l'église de Paris touchant la discipline et l'administration. Publiés par l'ordre de Monseigneur Marie-Auguste-Dominique Sibour, Archevêque de Paris*, Montrouge : Migne, 1854, p. 184. Outre ces offices mariaux, l'autorisation donnée aux femmes de chanter est accordée à l'occasion de nombre de grandes solennités, notamment pour l'exécution annuelle du *Stabat Mater* de Rossini aux offices de Ténèbres du vendredi à Saint-Eustache.

Saint-Sacrement organisés dans les paroisses des grandes villes françaises tout au long du mois de mai à partir de la fin des années 1830, font ainsi entendre au public de jeunes cantatrices.

Le dépouillement de la *Semaine religieuse de Paris*, qui recense chaque semaine du mois de mai à partir de sa création en 1853 les horaires des cérémonies dans les quarante-deux paroisses que compte alors la capitale, atteste la généralisation rapide de cette nouvelle forme de dévotion. En revanche, les modalités exactes de l'action musicienne dans ces différents lieux sont très difficiles à cerner. On ne trouve en effet aucune trace de ces pratiques dans les archives paroissiales et la presse musicale et généraliste en présente un tableau partiel, centré sur un territoire habituellement investi par ces revues parce qu'il correspond à l'espace du concert : le nord-ouest de la capitale²⁸. Parmi les lieux évoqués dans ces périodiques, l'élégante église Notre-Dame-de-Lorette apparaît comme le principal pôle de développement de cette activité musicale du mois de mai. En 1843, une jeune cantatrice nommée Jane Bianchi²⁹ s'y produit chaque jour puis, au cours des années 1850, c'est au tour d'une chanteuse dont on trouve la trace quelques années plus tôt dans les salons Pleyel³⁰ d'y chanter quatre fois par semaine : Jenny Rossignon. Son portrait figure sur la page de titre d'une romance du compositeur de pièces de salon mexicain Luis Baca, publié la même année (voir Fig. 1).

La presse sert de chambre d'échos à ces exécutions qui donnent lieu à des opérations de promotion à destination des entrepreneurs de concert et du public parisien. En 1853, le *Nouvelliste* attire ainsi l'attention sur « une jeune et jolie personne [M^{lle} Clémentine Bernard] douée d'une belle voix de mezzo-soprano, qui a chanté dans l'église Saint-Vincent-de-Paul, des morceaux de Stradella. Tout l'auditoire a pu apprécier la beauté de son organe et l'expression de son chant. Cette jeune personne [...] se destine, dit-on, au théâtre, et doit débiter sur une scène lyrique³¹ ».

Face aux critiques formulées à l'égard de la montée en puissance des intérêts commerciaux dans le domaine du concert, l'église représente non seulement

28. Quelques très rares mentions de la presse religieuse attestent pourtant la vigueur de ces pratiques musicales et religieuses dans certaines paroisses plus modestes, comme Notre-Dame-des-Victoires, où clergé et fabrique peuvent notamment compter sur la participation de l'archiconfrérie créée suite à l'apparition de l'abbé Desgenettes en 1836 (sur cette association, voir Claude Savart, « Pour une sociologie de la ferveur religieuse : l'archiconfrérie de Notre-Dame des Victoires », dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, 59, 1964, p. 823-844).

29. « Nouvelles diverses », dans *Le Ménestrel*, 21 mai 1843, p. 3.

30. Jenny Rossignon se produit dans les salons Pleyel le 5 mars 1844, le 5 avril 1845 et le 29 janvier 1848 (Étienne Jardin, « Répertoire des concerts parisiens de 1822 à 1848 d'après les archives du droit des pauvres », dans Étienne Jardin et Patrick Taïeb, dir., *Archives du concert. La vie musicale à la lumière de sources inédites (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Arles : Actes-Sud / Palazzetto Bruzane, 2015, respectivement p. 258, p. 271 et p. 305, fiches n° 2022, n° 2315 et n° 3080).

31. « Nouvelles », dans *Le Nouvelliste*, 4 juil. 1853, p. 2.

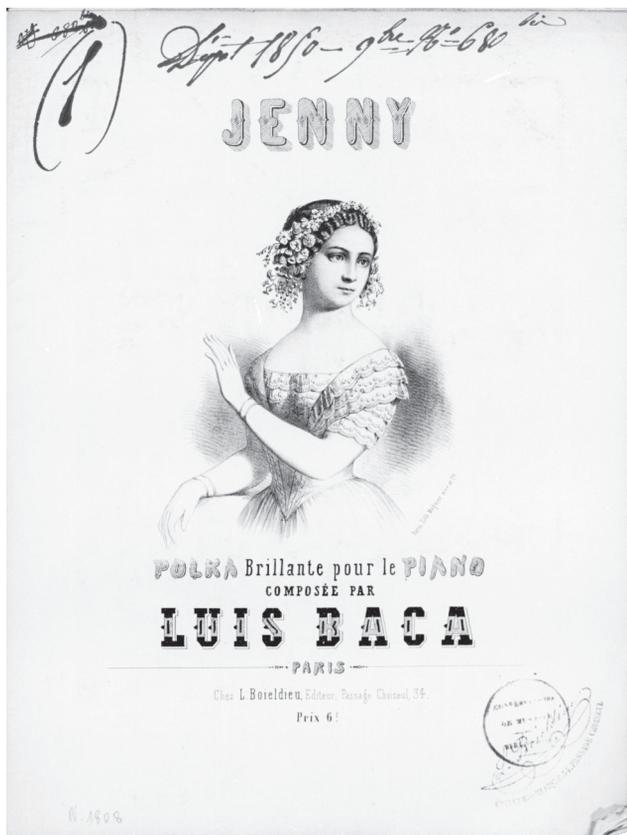


FIGURE 1 • Luis Baca (1826-1855), *Jenny*. Polka brillante pour le piano, Paris : L. Boieldieu, 1850, « à mademoiselle Jenny Rossignon », F-Pn, N- 1808

un débouché alternatif ou un tremplin pour les exécutants comme pour les compositeurs, mais aussi un espace de légitimation morale, surtout dans le cadre de solennités à vocation philanthropique. Lors des fêtes musicales organisées dans les paroisses, leur participation vaut souvent aux musiciens une rétribution toute symbolique, mais à défaut d'argent, l'église leur apporte une forme de prestige lié au désintéressement de leur tâche, « honneur improductif, il est vrai, mais que le véritable artiste ne changerait pas contre les gros *droits d'auteur* que rapportent les productions banales en faveur desquelles toutes nos institutions musicales sont fondées³² », selon Berlioz. La presse musicale joue là encore un rôle important en louant la générosité des compositeurs et des interprètes qui se mettent au service du culte³³. La trajectoire d'Alexis Dupont, chanteur attitré de nombre de solennités pour l'église sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, est éclairante de ce point de vue : loué aussi bien pour ses qualités vocales que morales, sa carrière *in ecclesia* prend brutalement fin lorsqu'il est assigné devant la justice pour une affaire de mœurs³⁴. Jugements esthétiques et éthiques sont étroitement articulés dans le cadre des cérémonies de l'église.

C'est enfin à l'échelle plus réduite des emplois du temps que l'église figure aux côtés d'autres lieux de musique. Il est ainsi en particulier rare que les organistes se contentent de leur titulariat dans tel ou tel lieu, qui ne fournit pas des ressources suffisantes pour vivre, y compris quand ils y assument aussi les fonctions de maître de chapelle. Pour augmenter leurs revenus, nombre d'entre eux se partagent par conséquent entre l'orgue et le piano, et entre l'église et le concert, à l'instar de Lefébure-Wély, Renaud de Vilback, Camille Saint-Saëns, ou encore César Franck. La seule pratique de l'orgue peut du reste donner lieu à une telle diversification de pratiques et de lieux : ainsi Fessy, attaché aux tribunes de la Madeleine puis de Saint-Roch, est aussi parallèlement organiste puis chef d'orchestre aux Concerts-Vivienne et au Théâtre du Cirque, faisant « danser le soir ceux qu'il avait fait prier le matin³⁵ ».

32. Hector Berlioz, « Messe solennelle de M. Niedermayer [*sic*] », dans *Journal des débats*, 27 déc. 1849, p. 2.

33. Voir par exemple : « Le compositeur qui entreprend d'écrire une messe se résigne d'avance à deux conditions assez dures : il sait que les bravos, les acclamations ne constateront pas son succès, quelque grand et légitime qu'il puisse être ; il sait que son œuvre, en la supposant même de qualité supérieure, n'apparaîtra que de loin en loin dans les rares solennités où l'église déploie toutes ses pompes. Que de motifs pour détourner de ce rude et ingrat labeur le musicien accoutumé aux triomphes bruyants, continus et productifs du théâtre ! On ne doit lui en savoir que plus de gré lorsqu'il s'y dévoue, entraîné par l'amour de son art, et la noble ambition de s'essayer dans un genre où les chefs-d'œuvre sont si nombreux » (P. S., « Association des artistes musiciens. Seconde exécution de la messe de Sainte-Cécile composée par M. Ambroise Thomas », dans *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20/48, 27 nov. 1853, p. 415).

34. Voir son dossier d'artiste conservé à la Bibliothèque-musée de l'opéra.

35. Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris : Fayard, 1999, p. 295.

De la même manière, chanteurs et instrumentistes recrutés ponctuellement pour les solennités circulent entre églises, théâtres et salles de concert. Cette poly-activité entraîne parfois des conflits d'horaires ou de calendrier avec d'autres institutions musicales. Il n'est par exemple pas rare que le comité de l'Association des artistes musiciens, qui organise chaque année une monumentale Sainte-Cécile dans l'église Saint-Eustache, demande aux directeurs des théâtres lyriques où sont recrutés les exécutants de ces fêtes musicales, ou aux compositeurs d'œuvres programmées sur ces scènes, de déplacer des répétitions voire des représentations pour permettre la préparation des cérémonies. Ainsi, en 1853, « M. Meyerbeer, a bien voulu suspendre pendant deux jours les répétitions de son nouveau chef-d'œuvre [*L'Étoile du Nord*] afin de permettre aux artistes de l'Opéra-Comique de participer à l'exécution de la messe de M. Ambroise Thomas³⁶ » et, en 1862, Perrin, directeur de l'Opéra-Comique « [consent] à ce qu'il n'y ait pas de répétition à son théâtre le Vendredi et le Samedi, pour ne pas gêner l'étude et l'exécution de la Messe, pour ceux de ses administrés qui doivent y apporter leur concours³⁷ ».

La mise en lumière de l'activité des sanctuaires permet d'éclairer les trajectoires de musiciennes et de musiciens, qui circulent des estrades des salles de concerts et théâtres lyriques aux tribunes et chœurs d'églises, à l'échelle de leur carrière, de l'année liturgique et musicale, aussi bien que de façon hebdomadaire, voire quotidienne. Si ces lieux constituent des jalons importants dans les carrières de ces musiciens, ils apparaissent aussi comme des étapes incontournables dans le parcours des mondanités musicales.

Une étape incontournable dans le parcours des mondanités musicales

Les solennités organisées dans les églises constituent pour certaines des temps forts de la saison musicale parisienne. Si le calendrier des concerts et des spectacles lyriques est traditionnellement lié à celui des fêtes religieuses, au XIX^e siècle, l'essor de nouvelles dévotions associées au développement de pratiques musicales spécifiques contribue à redéfinir les contours de la saison et de la géographie des concerts et des spectacles parisiens.

Dans les colonnes des périodiques musicaux et généralistes, de nombreux comptes rendus et annonces tiennent les amateurs de musique informés des programmes des exécutions de musique organisées dans les paroisses. Dans

36. *Rapport fait à l'assemblée générale [de l'Association des artistes musiciens] de 1854*, p. 44 (mis en ligne par l'IReMus, ex-IRPMF, sous la direction d'Hervé Audéon), www.iremus.cnrs.fr/sites/default/files/cr1844-1880.pdf consulté 15 oct. 2018.

37. *Procès-verbaux*, 8, séance du 20 nov. 1862, p. 177.

La musique à Paris en 1830, à partir du dépouillement de la presse, Marie-Noëlle Colette dénombre vingt-cinq solennités organisées dans les lieux de culte parisiens. Celles-ci se répartissent entre seize lieux dont douze églises (y compris la cathédrale Notre-Dame), un couvent, deux temples protestants et le temple israélite de la rue Nazareth. Sur les vingt-cinq solennités recensées figurent une dizaine de prières publiques (une proportion dont l'importance est liée à la nature des sources consultées, essentiellement des périodiques généralistes), six fêtes patronales, et quatre cérémonies de funérailles officielles. À leurs côtés apparaissent une cérémonie du Vendredi saint et une messe pour la Pentecôte. Si ces statistiques donnent une première idée de la variété des fêtes musicales organisée dans les paroisses, elles ne reflètent pas la réalité des pratiques de solennisation par la musique des sommets de l'année liturgique (Semaine sainte, Noël, Assomption, Toussaint en particulier).

Les paroisses constituent des centres musicaux selon un rythme partiellement hérité de l'Ancien Régime. Cœur de l'année liturgique, la Semaine sainte marque le point culminant de l'activité musicale dans les églises parisiennes. En 1892, Fannie Edgar Thomas, correspondante musicale du *Musical Courier* de New York à Paris, offre un témoignage particulièrement vivant sur ce sommet de l'année liturgique et musicale dans les sanctuaires : « [l]es grandes églises [...] sont plus animées que d'habitude. On trouve partout la preuve de répétitions, pupitres dans les angles, gros instruments à vent pelotonnés dans le noir et grosses caisses de viole sur leur tranche, tous attendant leur résurrection³⁸ ». Ces pratiques s'inscrivent dans une tradition, avérée depuis le XVII^e siècle, de mondanité à l'église, liée à la solennisation exceptionnelle des offices du temps pascal par une musique particulièrement dramatique, qui vient en outre compenser l'absence de représentations d'opéra, suspendues pour des raisons religieuses³⁹.

Aux côtés des fêtes les plus anciennes de la liturgie – Noël, Pâques, la Pentecôte, l'Ascension, l'Assomption, la Toussaint –, la liste des solennités

38. « [t]he great churches [...] are more animated than usual this week [...]. Everywhere were evidences of music rehearsals, music stands at conflicting angles, big brass instruments curled up in the dark and big viol cases on their slender points, all waiting for their resurrection » (« La Semaine Sainte », dans *The Musical Courier*, 18 avr. 1894, reproduit dans *Organ loft whisperings. The Paris correspondence of Fannie Edgar Thomas to the Musical courier, New York, 1893-1894*, éd. Agnes Armstrong, Altamont : Sticut Tuum, 2003, p. 126). On peut faire l'hypothèse que plutôt que de violes, c'est de violoncelles qu'il s'agit ici.

39. Voir Marie-Noëlle Colette, « La Semaine Sainte à Paris à l'époque baroque », dans Jean-Duron, dir., *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, Versailles : Éditions du Centre de musique baroque de Versailles / Paris : Klincksieck, 1997, p. 187-215. Sur les cérémonies de Ténèbres, qui forment le sommet de la Semaine sainte, et leur tradition de mondanité, voir aussi les articles de Thierry Favier déjà cités ainsi que, du même : « Les Leçons de Ténèbres mises en musique : les enjeux d'une querelle théologique », dans *Revue de l'histoire des religions*, 217/2, 2000, p. 415-427. Voir enfin Sébastien Gaudelus, *Les Offices de Ténèbres en France 1650-1790*, Paris : CNRS Éditions, 2005.

musicales organisées dans les églises inclut des solennités propres à chaque lieu – fêtes patronales, inaugurations d'orgues –, des sacrements célébrés avec une pompe particulière, moyennant une contrepartie financière importante des familles – funérailles et mariages⁴⁰ –, ainsi que des célébrations d'invention plus récente. Tout au long du XIX^e siècle, les gouvernements successifs de la France ordonnent notamment la tenue de prières publiques selon un rythme spécifique à chaque régime. Sous l'Empire, les paroisses accueillent des solennités en l'honneur de la Saint-Napoléon, le 15 août, et des morts tombés lors de la bataille d'Austerlitz, le premier dimanche de décembre. Sous la Restauration, les fêtes des souverains Louis XVIII et Charles IX remplacent la célébration du 15 août et des Requiem en l'honneur des « rois martyrs » Louis XVI et Marie-Antoinette prennent la place de la solennité d'Austerlitz. Lors de ces cérémonies politico-religieuses dont on trouve d'autres avatars sous la monarchie de Juillet, la Deuxième République, le Second Empire puis la Troisième République, des fanfares sont priées de prêter leur concours aux bas-chœurs pour rehausser l'éclat de ces célébrations du pouvoir civil et prendre part à des « concerts » censés refléter l'harmonie entre les différents corps de musique en présence – religieux, civils et militaires.

Le calendrier des fêtes musicales s'enrichit aussi de nouvelles célébrations religieuses. Parmi elles, les plus significatives sont dédiées à la figure mariale, qui est l'objet d'un culte sans précédent dans l'Europe catholique du XIX^e siècle, à tel point que les historiens du religieux se sont plu à reprendre une célèbre formule de l'historien Michelet selon laquelle « Dieu changea de sexe »⁴¹. Aux côtés de fêtes ponctuelles très anciennes pour certaines – l'Annonciation (25 mars) ou l'Assomption (15 août) –, l'Immaculée Conception (8 décembre) devient une fête particulièrement solennelle après la proclamation du dogme du même nom par le pape Pie IX en 1854. La Vierge est aussi honorée tout au long du mois de mai, désigné par l'expression mois de Marie en raison de cette dédicace à la mère du Christ. Importée des communautés jésuites d'Allemagne et d'Italie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, cette dévotion printanière apparaît comme l'un des ajouts les plus significatifs à l'activité musicale des paroisses.

40. Vincent Rollin a notamment montré le faste revêtu par les funérailles de musiciens au XIX^e siècle, qui offrent l'occasion d'un triple hommage au défunt, à son art et à la musique en général : *Rendre les derniers devoirs en musique : rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques en France sous le régime concordataire*, thèse de doctorat, Université Jean Monnet, 2015.
41. Sur cette question qui a donné lieu à une très abondante littérature, voir notamment : Jean Comby, dir., *Théologie, histoire et piété mariale, Actes du colloque de la Faculté de Théologie de Lyon, 1er-3 octobre 1996*, Lyon : Profac, 1997 ; Sylvie Barnay, *La Vierge. Femme au visage divin*, Paris : Gallimard, 2000 ; et Bruno Béthouard et Alain Lottin, dir., *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras : Artois Presses Université, 2005.

La fermeture des théâtres et des salles de concert coïncide en effet peu ou prou avec la fin de la Semaine sainte à Paris⁴²; or, à la faveur du développement du mois de Marie, la saison musicale parisienne trouve un remarquable prolongement dans les sanctuaires – notamment dans les paroisses fortunées de la rive droite : Saint-Louis d’Antin, Notre-Dame-de-Lorette et Saint-Vincent-de-Paul. « Pendant ces quatre semaines, les saintes œuvres de nos maîtres se réfugient dans les églises [...] et rencontrent parfois de remarquables interprètes » se félicite par exemple, en 1850, un journaliste du *Ménestrel*, après que « le 1^{er} mai a vu expirer à la fois la saison des Italiens et les concerts »⁴³. Dans *L’Almanach de l’étranger à Paris* de 1867, les solennités du mois de Marie sont annoncées aux côtés des rares divertissements qui subsistent dans la capitale⁴⁴. Et en 1847, dans sa chronique mondaine, un journaliste anonyme de *l’Artiste* exprime même ses réticences à quitter la capitale, liées à son désir de ne rien manquer des solennités du mois de Marie⁴⁵.

Les rares témoignages d’auditeurs de cette période attestent aussi l’inscription des églises dans le réseau des lieux de musique fréquenté par l’élite parisienne. Ainsi, dans la section « Offices » de ses *Divagations* (1897), le poète Stéphane Mallarmé fait voyager son lecteur dans le Paris musical fin de siècle, du théâtre du Château d’Eau ou de la salle du Trocadéro à Saint-Gervais, vestige du Vieux-Paris situé sur le territoire de la paroisse Saint-Gervais, juste derrière l’Hôtel de Ville⁴⁶. De la même manière, la veuve de l’historien Edgar Quinet a laissé des « impressions musicales » dans lesquelles elle évoque tour à tour la salle des Menus Plaisirs, l’Opéra, les concerts Colonne et Lamoureux et l’église Saint-Eustache⁴⁷.

Si l’activité musicale des églises retravaille les contours du parcours des mondanités parisiennes, inversement, le temps de la musique à l’église est régi, tout comme celui des concerts et des théâtres lyriques, par le rythme de la saison

42. Étienne Jardin, « Les concerts parisiens de 1822 à 1848 d’après les archives du droit des pauvres. Introduction au répertoire », dans É. Jardin et P. Taïeb, *Archives du concert...*, p. 93. Voir aussi Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris : Fayard, 1990, p. 118.

43. « Causeries musicales », dans *Le Ménestrel*, 5 mai 1850, p. 1-2.

44. *Almanach de l’étranger à Paris*, 1867, p. XI.

45. « [L]es salons ne peuvent se décider entièrement à fermer leurs portes. Pourquoi les feraient-ils tant que restera dans Paris des hommes spirituels et des femmes gracieuses? – [...] le mois de Marie [...] fait agenouiller en ce moment de belles repentantes sous la voûte dorée de Notre-Dame-de-Lorette. [...] [T]out le monde s’achemine gravement, après dîner, vers le temple coquet qui couronne la rue Laffitte », C. M., « Revue de la semaine. Le monde parisien », dans *L’Artiste*, 23 mai 1847, p. 190-191.

46. Margot Favard et Fanny Gribenski, « Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle », dans Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne, dir., *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 111-126.

47. Hermione Quinet, *Ce que dit la musique* (1893), éd. Fanny Gribenski et Étienne Jardin, Arles : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2016.

mondaine. Ainsi l'organiste-star Alfred Lefébure-Wély⁴⁸, successivement titulaire des grandes orgues de Saint-Roch, de la Madeleine et de Saint-Sulpice, suit la *Fashion* dans ses villégiatures estivales. Comme le Tout-Paris, il passe ses mois d'été dans les villes d'eau. Ses déplacements sont soigneusement signalés par la presse musicale, qui livre des comptes rendus détaillés des tournées estivales du virtuose⁴⁹. Dans les églises auxquelles il est attaché, ces circulations donnent aussi naissance à une alternance entre une pleine saison et des périodes durant lesquelles il se fait remplacer par d'autres organistes, caractérisées par une moindre intensité musicale⁵⁰.

Étapes incontournables dans le parcours des mondanités parisiennes, les solennités organisées dans les grandes églises de la capitale contribuent à en redéfinir certains contours. Réciproquement, le rythme de la saison mondaine, caractérisée par une alternance entre vie urbaine et villégiatures estivales, régit en partie l'activité des sanctuaires. Aux côtés des musiciens et des amateurs de musique, les églises attirent certains entrepreneurs de concert, séduits par les conditions financières avantageuses qu'offrent ces espaces.

Un espace avantageux pour les entrepreneurs de concerts

En 1897, à l'heure d'organiser une tournée dans la ville de Nancy, le maître de chapelle Charles Bordes écrit à son ami Guy Ropartz : « Un exercice des chœurs du Conservatoire avec vos chœurs ferait très bien. Soit en concert, soit, si vous voyez la chose possible à l'église. Mais quelle église ? Jamais la cathédrale ! Il paraît que St. Léon ne sonne pas bien. St. Sébastien alors ? La chapelle ducale c'est bien petit. St. Eure ?⁵¹ ». Si l'on est en droit de s'étonner de l'absence de distinction opérée ici par l'un des chantres de la « restauration » du culte catholique entre liturgie et concert, c'est pour des raisons moins idéologiques que pragmatiques : contrairement à ce que l'amalgame opéré ici par Bordes pourrait laisser penser, les églises offrent des conditions tout à fait spécifiques aux entrepreneurs de concerts.

Les sanctuaires apparaissent en effet comme de véritables « paradis fiscaux » dans un contexte économique particulièrement exigeant pour ces acteurs. Tout au long du XIX^e siècle, à Paris, l'organisation de concerts « n'est pas une

48. Alfred Lefébure-Wély (1817-1869), enfant prodige, reçoit les premiers prix d'orgue et de piano au Conservatoire en 1835. En 1841, il succède à son père à la tribune de Saint-Roch, avant d'effectuer une brillante carrière d'organiste et de pianiste, à l'église, au concert et dans les salons.

49. Voir par exemple « Nouvelles diverses », dans *Le Ménestrel*, 17 août 1850, p. 4.

50. Le 10 octobre 1852, on lit par exemple dans *Le Ménestrel* que « M. Lefébure-Wély, l'éminent organiste de la Madeleine, a repris possession de son orgue » (« Nouvelles diverses », p. 4).

51. Lettre reproduite dans Bernard Molla, *Charles Bordes, pionnier du nouveau musical français entre 1890 et 1909*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 1985, p. 85.

activité musicale des plus rémunératrices⁵² ». En 1846, le musicien norvégien Ole Bull en séjour dans la capitale française écrit ainsi à sa femme Félicie : « [Ma] première apparition à l'opéra ne m'a donné : rien ; tout au contraire il m'a coûté [...]. Tu vois que la belle France sait apprécier le talent [...]. En continuant comme cela les concerts et les succès en France me perd[ront] tout ce que j'ai gagné ailleurs. Pour la gloire ! comme ils disent⁵³ ».

Ainsi que Berlioz se fait fort de le souligner dans sa correspondance à l'issue des deux festivals qu'il organise au Palais de l'Industrie les 1^{er} et 3 août 1844⁵⁴, ce défi économique procède pour une bonne part de la fiscalité qui pèse alors sur la vie musicale séculière. En tant que divertissements, au XIX^e siècle, les concerts sont en effet soumis au droit des pauvres, un impôt prélevé sur les recettes des spectacles par les bureaux de bienfaisance, conformément à une loi du 7 frimaire an v⁵⁵. À l'origine, le droit des pauvres (institué au XVI^e siècle) était une indemnité versée par la corporation dramatique des Confrères de la Passion pour compenser la baisse du montant des aumônes engendrée par l'organisation de leurs représentations théâtrales au moment des offices de Pâques. Au XIX^e siècle, il s'agit d'un impôt prélevé sur la vente de chaque billet de spectacle (concert, bal, représentation théâtrale, etc.). À partir de 1835, les concerts sont imposés à hauteur d'un huitième de leur recette brute.

Or les solennités – messes et saluts – organisées dans les églises échappent à cet impôt et coûtent par conséquent beaucoup moins cher aux entrepreneurs. Forts de l'avantage financier considérable qu'offre cette fiscalité dérogatoire, certains organisateurs de concerts se tournent vers l'église de préférence à tout autre lieu de musique. C'est notamment le cas de l'Association des artistes musiciens, une société philanthropique créée en 1843 et qui organise chaque année, à partir de 1847, de somptueuses solennités dans l'église Saint-Eustache, à l'occasion de la fête de sainte Cécile, patronne des musiciens⁵⁶. Ainsi que le montre l'exemple de Berlioz – qui entreprend de collaborer avec l'AAM pour l'exécution de son *Requiem* en 1846⁵⁷, après avoir fait littéralement les frais du droit des pauvres –, en

52. É. Jardin, « Les concerts parisiens... », p. 118.

53. Lettre de Ole Bull à sa femme Félicie, Bordeaux, 18 mai 1846, cité dans É. Jardin, « Les concerts parisiens... », p. 118.

54. Dans une lettre à son père, Hector Berlioz avance le chiffre de 2 700 francs ([Paris], 19 août 1844, *Correspondance générale*, volume III, éd. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1978, p. 197), légèrement inférieur au montant indiqué sur la fiche correspondant à cette séance conservée dans les archives du droit des pauvres (Étienne Jardin, « Répertoire des concerts parisiens », p. 264, fiche n° 2164).

55. Patrick Taïeb, « Le concert et le droit des pauvres en l'an v » dans É. Jardin et P. Taïeb, *Archives du concert...*

56. Voir p. 12.

57. Joël-Marie Fauquet, « Hector Berlioz et l'Association des artistes musiciens. Lettres et documents inédits », dans *Revue de musicologie*, 67/2, 1981, p. 211-236.

raison de leurs vastes dimensions, les églises constituent notamment des espaces privilégiés pour le développement de ce que l'historien de l'architecture Michael Forsyth a nommé la « musique à grande échelle ». Aux côtés des cirques et des palais d'expositions universelles, les églises figurent en bonne place dans l'histoire de la monumentalité musicale⁵⁸.

Les églises attirent musiciens, amateurs et entrepreneurs de concert. Ces échanges entre le monde musical et l'espace ecclésial s'accompagnent de toute une série de circulations, d'ordre à la fois esthétique, matériel et organisationnel, qui invitent non seulement à élargir le spectre des espaces et des pratiques envisagées par l'histoire des lieux de musique mais aussi à s'interroger sur l'impact de ces circulations sur les usages de l'espace ecclésial.

L'essor du concert n'a pas trouvé uniquement sa traduction dans l'émergence de nouveaux espaces spécifiquement dédiés à la musique, mais aussi dans une redéfinition des rapports multiséculaires entre pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial. Or dans les églises, c'est moins dans l'architecture que dans d'éphémères transformations de l'espace que se manifeste « l'émancipation » de la musique⁵⁹. C'est vers cette diversification des usages de l'espace ecclésial sous l'influence du concert que nous allons à présent nous tourner.

Le concert comme source de diversification des usages de l'espace ecclésial

Comme l'ont montré notamment les travaux de Thierry Favier, il convient de ne pas surestimer la nouveauté des circulations caractéristiques des « fêtes musicales » à l'église au XIX^e siècle, qui s'enracinent dans des pratiques attestées dès l'Ancien Régime. Ainsi, lors des cérémonies organisées dans plusieurs églises conventuelles parisiennes au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, des musiciens sont recrutés en dehors des bas-chœurs pour participer ponctuellement à la célébration du culte, attirant à l'église un public intéressé par la seule musique. Favier souligne aussi la mise en place d'un droit d'entrée particulièrement élevé lors des offices en musique organisés dans certaines églises conventuelles, ainsi que le recours à des stratégies publicitaires enfreignant les règles fixées par l'archevêché pour tracer une frontière entre la liturgie et les divertissements mondains⁶⁰.

58. M. Forsyth, *Architecture et musique...*, chapitre 4, « Musique à grande échelle », p. 137-158.

59. « L'espace est "le produit d'une action sociale – ou politique – qui trouve ses correspondances matérielles dans l'architecture et dans les bâtiments" », H.-E. Bödeker, P. Veit et M. Werner, « Espaces et lieux de concert... », p. 3. Sur la notion de « constitution » de l'espace, voir aussi les travaux de Martina Löw, notamment « The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception », dans *European Journal of Social Theory*, 11, 2008, p. 25-49.

60. Th. Favier, « Aux origines du Concert Spirituel... ».

Toutefois, dans le Paris du XIX^e siècle, on assiste à plusieurs changements d'échelle par rapport à ces formes musicales et cérémonielles. On constate tout d'abord une extension du phénomène, de quelques églises conventuelles au tournant des XVII^e et XVIII^e siècle, non seulement à l'ensemble des paroisses les plus fortunées de la capitale, mais aussi à des lieux plus modestes, comme Saint-Eustache ou Saint-Gervais. L'essor de la vie de concert, de l'imprimé, de l'enseignement et des pratiques amateurs donne par ailleurs à une bonne partie du public des solennités organisées dans les églises au XIX^e siècle une culture musicale sans précédent, qui transforme leurs modes d'écoute et leurs pratiques lors des fêtes musicales à l'église⁶¹. Dans les années 1890, par exemple, un(e) critique remarque qu'une auditrice suit sur sa partition les pièces chantées au cours d'un office de Ténèbres organisé à Saint-Gervais⁶². Hermione Quinet s'offusque quant à elle de l'attitude dissipée d'une partie du public assistant à l'exécution de la messe en *ut* de Beethoven à Saint-Eustache – autant d'indices de la pénétration de l'acculturation des auditeurs des fêtes musicales à l'église aux pratiques du concert⁶³. Quelles mutations le développement du concert au XIX^e siècle entraîne-t-il à l'intérieur de l'espace ecclésial? Aux côtes de diverses solennités, les inaugurations et récitals d'orgue constituent de puissants vecteurs de sécularisation des lieux de culte.

Un transfert d'autorité de la paroisse vers des entrepreneurs de concerts

Les travaux sur la vie musicale des églises à l'époque moderne ont montré que la musique est utilisée par le clergé comme un moyen d'augmenter les recettes de leurs institutions. Ainsi, Laura Moretti relie la création de chœurs féminins dans les églises des *Ospedali Grandi* vénitiens aux préoccupations financières des clercs⁶⁴. Thierry Favier explique par les mêmes raisons non seulement les pratiques des églises conventuelles parisiennes mais aussi la clémence des autorités à leur égard⁶⁵.

Au XIX^e siècle, la solennisation des offices obéit à la même logique. Précisant le mode de fonctionnement des paroisses, le décret du 30 décembre 1809 accorde aux administrateurs des paroisses le droit de percevoir des recettes sur la location de chaises à l'intérieur de l'espace ecclésial⁶⁶. Or dans le contexte d'une

61. Pour une synthèse sur ces questions, voir Christophe Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe*, Paris : PUF, 2015, sixième chapitre, « La difficile émancipation de la culture musicale », p. 263-312.

62. Michel Brenet, « Les Chanteurs de St-Gervais », dans *Le Guide musical*, 1^{er} avr. 1894, p. 320.

63. H. Quinet, *Ce que dit la musique*, p. 195.

64. L. Moretti, « Les églises des Ospedali Grandi », p. 178.

65. Th. Favier, « Aux origines du Concert Spirituel », p. 318.

66. Décret du 30 décembre 1809, Article 36.

concurrence entre les grandes paroisses parisiennes, pour des raisons à la fois sociales – de prestige – et financières, la musique apparaît non seulement comme un moyen d'attirer le public à l'église, mais aussi comme une raison d'augmenter les tarifs des chaises. Face à la généralisation de telles pratiques, l'État songe à plusieurs reprises à imposer les recettes générées par les solennités organisées dans les églises, au même titre que les concerts, sans toutefois franchir ce pas qui reviendrait à réduire les lieux de culte à de simples salles de concert.

Si ces pratiques ne font en définitive que prolonger des usages d'Ancien Régime, la période concordataire voit l'apparition de pratiques d'un genre nouveau, caractérisées par une complexification du jeu d'acteurs impliqués dans cette exploitation financière des ressources de l'espace ecclésial. Plusieurs exemples de cérémonies révèlent en effet un transfert d'autorité du clergé et des fabriques⁶⁷, chargés respectivement de la gestion des affaires culturelles et financières des paroisses, vers d'autres acteurs venus du monde musical – entrepreneurs de concert et facteurs d'orgues notamment. Ce phénomène peut donner naissance à une concurrence voire à des conflits entre ces différents groupes, révélateurs de l'importance de ces transformations.

Ce transfert de pouvoir de la paroisse vers des organisateurs extérieurs est tout d'abord avéré lors de cérémonies à vocation philanthropique. D'après nos recherches, le premier exemple d'une telle utilisation de l'espace ecclésial est offert par l'exécution du Requiem de Mozart dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois en décembre 1804⁶⁸ « au bénéfice des artistes indigens ou morts du Conservatoire⁶⁹ ». Empruntant au modèle du concert à bénéfice dans lequel une communauté de musiciens met son art au service d'une personne, d'un groupe ou d'une cause⁷⁰, ce type de manifestations se multiplie sous la Restauration puis la monarchie de Juillet, dans le contexte d'une « émulation philanthropique⁷¹ ». Tout au long du siècle, accidents – naufrages, incendies –, catastrophes naturelles – tempêtes, inondations – et guerres donnent lieu à d'innombrables bals, loteries et solennités musicales dont certaines ont lieu dans les sanctuaires. En 1846, aux côtés d'autres entreprises charitables, plusieurs solennités sont organisées dans les églises de Paris au profit des victimes d'une inondation de la Loire. À la Madeleine, le célèbre facteur d'orgues Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) est à l'initiative d'une audition qui permet de faire entendre au public

67. Il s'agit du nom donné au groupe, formé de laïcs et du curé de l'église, chargé de l'administration de la paroisse.

68. *Journal de Paris*, 18 oct. 1804.

69. *Journal de Paris*, 2 nov. 1804.

70. Sur le concert à bénéfice, voir notamment Joann Élart, *Musiciens et répertoire de concert en France à la fin de l'Ancien Régime*, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2005.

71. A. Martin-Fugier, *La vie élégante...*, p. 159.

l'instrument dont il vient de doter l'église et de collecter des fonds pour venir en aide aux sinistrés de la Loire⁷². En 1870, dans le contexte de la guerre franco-prussienne, les revenus générés par la messe de Sainte-Cécile organisée à Saint-Eustache sont intégralement versés aux victimes du conflit et à leurs familles⁷³.

Au-delà de ces cérémonies ponctuelles, l'Association des artistes musiciens développe à partir de 1847 un modèle économique fondé en grande partie sur les bénéfices tirés de solennités organisées dans les églises, à Paris puis dans toute la France. Fondée en 1843 et destinée à fournir des pensions et des secours aux musiciens, dans le contexte d'une précarisation de leur statut⁷⁴, cette société à la croissance rapide – elle regroupe 1 200 sociétaires en 1844, 6 500 en 1854, et plus de 10 000 en 1870 – finance en principe ses activités grâce aux cotisations de ses membres, fixées à un minimum de cinquante centimes par mois. Toutefois, les archives de l'institution montrent que celles-ci ne suffisent pas et c'est la raison pour laquelle sont organisées d'emblée des solennités destinées à récolter des fonds supplémentaires. Rapidement, les revenus générés par les fêtes et les loteries rapportent davantage à l'association que les cotisations. Parmi elles, les recettes provenant des messes de Sainte-Cécile organisées à Saint-Eustache comptent à elles seules pour près de la moitié de ces recettes annuelles, grâce à la mise en place d'un modèle économique particulièrement rentable et au renoncement du clergé et de la fabrique aux recettes suscitées par les cérémonies au profit de l'association. On mesure aussi l'importance de ces résultats en les comparant à ceux obtenus par les organisateurs de concerts du temps : en 1847, le concert le plus rémunérateur soumis au droit des pauvres rapporta 8 885,55 francs⁷⁵. Après deux années plus modestes, en 1850 la recette de la messe de Sainte-Cécile de 1850 s'élève à 5 613,71 francs – la même année, les recettes maximales de la salle Herz, de celle du Conservatoire et des salons sont respectivement de 6 930, 7 648 et 5 560 francs⁷⁶ – et atteint 7 133,66 francs en 1858.

72. « Nous avons eu [...] dans l'église de la Madeleine comme une seconde réception de l'orgue de M. Cavaillé-Coll. MM. Lefébure Vély [*sic*], Fessy, Alexis Dupont et les chœurs se sont offerts généreusement pour composer une soirée, pendant laquelle une quête des plus productives a été faite en faveur des victimes de la Loire. Tout Paris aristocratique s'y était porté, et la somptueuse église de la Madeleine a royalement payé sa dette à l'infortune », « Causeries musicales », dans *Le Ménestrel*, 13/50, 15 nov. 1846, p. 2.

73. *Procès-verbaux*, 10, p. 42 et suivantes.

74. Joël-Marie Fauquet, « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, dir., *La musique et le pouvoir*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1987, p. 103-123.

75. É. Jardin, « Répertoire des concerts parisiens... », « Annexe 1 – bilan par année des sommes perçues », p. 354-355.

76. É. Jardin, « Répertoire des concerts parisiens... », « Annexe 2 – bilan par salle des sommes perçues », p. 356-357.

L'utilisation de l'église Saint-Eustache à des fins de philanthropie musicale conduit à une redéfinition de ses usages. La quête de profit conduit en effet l'association à mettre en œuvre une exploitation toujours plus raisonnée des ressources de l'espace ecclésial, qui se traduit par une augmentation régulière des recettes produites par les solennités tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle. En particulier, si les organisateurs commencent par se soumettre au droit concordataire, qui stipule que l'église doit constamment demeurer ouverte à tous, sans distinction de richesse⁷⁷ – porteurs de billets payants donnant accès à une chaise ou pas –, les archives de l'association révèlent qu'ils dérogent rapidement à cette règle, ponctuellement, puis systématiquement⁷⁸. Cette transgression s'accompagne de la mise en place d'un contrôle minutieux des différentes portes du bâtiment, destinée à lutter contre la fraude⁷⁹.

La fermeture de l'édifice au tout-venant et la sélection à l'entrée de l'espace ecclésial renouvellent radicalement la composition de l'assistance réunie dans l'édifice. Les archives de l'association permettent de reconstituer en partie le public de ces solennités, formé principalement de femmes et d'hommes du monde, alors que l'église est ordinairement fréquentée par les marchands des Halles. En 1890, le voyageur Alexis Martin propose une description pittoresque de l'atmosphère qui règne dans l'édifice le reste de l'année liturgique : « Errez autour de Saint-Eustache, paroisse des Halles, un samedi matin, vers onze heures ; vous verrez les noces pénétrer processionnellement dans l'église. [...] [*L*]es dames de la halle [...] sont groupées, curieuses et babillardes [...]. Malheur alors à l'épousée qui, jadis, a fait parler d'elle [...] ! Les quolibets, les sifflets, les épithètes injurieuses, les projectiles, et des plus disgracieusement choisis, accueilleront son apparition sur les marches du temple⁸⁰ ». À l'instar d'autres paroisses modestes où se développe une philanthropie musicale à l'initiative des élites parisiennes⁸¹, Saint-Eustache prend tour à tour les traits – et les sons – de lieu de rencontre pour le « peuple de Paris », et d'espace de sociabilité d'une élite mondaine, politique et artiste.

77. Décret du 30 décembre 1809, article 65.

78. Si l'accès à l'église n'est pas exclusivement réservé aux porteurs de billets ou d'invitations au début de la période (*Procès-verbaux*, 4, séance du 19 nov. 1849, p. 29), cela devient le cas ponctuellement dès 1855 (*Procès-verbaux*, 6, séance du 6 déc. 1855, p. 177) puis systématiquement à partir de 1866, après que l'archevêque s'est plaint du « scandale » causé par les messes de Sainte-Cécile (*Procès-verbaux*, 9, séance du 15 nov. 1866, p. 211).

79. Les portes de l'édifice sont gardées par des suisses, des officiers de police, et des pointeurs nommés parmi les membres du comité de l'AAM (*Procès-verbaux*, 4, séance du 19 nov. 1849, p. 29).

80. Alexis Martin, *Les étapes d'un touriste en France. Paris, promenades dans les 20 arrondissements*, Paris : Hennuyer, 1890, p. 50.

81. Le mois de Marie voit notamment le développement d'une multitude d'initiatives musicales et charitables dans les paroisses les plus modestes de la capitale.



FIGURE 2 • M. Paredès, « La messe de Liszt à Saint-Eustache », musée Carnavalet, département des Arts graphiques, Topographie, 27C

En dépit de sa perspective écrasée – qui rend en particulier difficile la distinction entre l’axe de la nef et celui du transept – la gravure ci-dessus (voir Fig. 2) qui représente l’exécution de la *Messe de Gran* de Liszt donnée à Saint-Eustache en 1886 à l’occasion de la fête de la caisse des écoles du 2^e arrondissement, donne à voir plusieurs des transformations que nous évoquons : devant l’autel éclairé de rayons et où sont agenouillés, de dos, un officiant et deux enfants de chœur, on aperçoit une masse de musiciens qui jouent sous le regard de Liszt, juché sur une estrade. Postés aux deux extrémités d’une barrière, deux « pointeurs » contrôlent les billets de ceux qui se présentent à l’entrée de l’enceinte réservée, située juste devant l’orchestre.

Si dans le cas des messes de Sainte-Cécile organisées à Saint-Eustache, cette redéfinition des usages de l’espace ne donne lieu à aucun heurt particulier, à la fin du siècle, l’église Saint-Gervais est le lieu d’une semblable exploitation des ressources de l’espace ecclésial au profit d’un tiers qui se solde par un conflit retentissant. En 1902, Charles Bordes⁸², le maître de chapelle et organiste de

82. Charles Bordes (1863-1909). Organiste, maître de chapelle, compositeur et chef des Chanteurs de Saint-Gervais. Ancien élève de César Franck et de Marmontel, il obtient en 1887 un poste de maître de chapelle à Nogent-sur-Marne puis à Saint-Gervais. Co-fondateur de la Schola cantorum en 1894, il n’a de cesse de promouvoir des répertoires peu connus du

cette église depuis 1891, est renvoyé par un curé nouvellement nommé à la tête de la paroisse. Co-fondateur de la Schola cantorum⁸³, militant engagé dans la réforme de la liturgie catholique par le « retour » au chant grégorien et à la polyphonie palestrinienne, Bordes organise depuis 1892 dans son église des offices en musique ancienne à l'occasion des grandes fêtes de l'année liturgique. Avec le chœur qu'il a créé pour faire vivre les répertoires historiques qu'il promeut, il effectue aussi des tournées dans toute la France, au concert comme à l'église⁸⁴.

Après son éviction, Charles Bordes crie au scandale et à la censure de la « vraie musique d'église ». Pour ses nombreux soutiens dans les milieux musicaux et catholiques, le fond de la querelle est à n'en pas douter esthétique : les fabriciens de Saint-Gervais et le nouveau curé participent à une croisade contre ce qu'ils nomment la « bonne musique sacrée »⁸⁵. Or cette lecture esthétique des événements, adossée à une conception ontologique et dogmatique – et validée *a posteriori* par la réforme liturgique de 1903⁸⁶ – a longtemps dominé l'histoire de la musique d'église en France, « écrite le plus souvent du seul point de vue des musiciens⁸⁷ » et de réformateurs intransigeants et fortement minoritaires. Alors que les scholistes tracent la ligne de partage entre liturgie et concert, et entre musique sacrée et profane selon des critères purement esthétiques, les détracteurs des offices organisés par Bordes fondent leur critique sur des considérations pratiques. Dans *En route*, l'écrivain catholique Joris-Karl Huysmans dénonce ainsi l'agitation mondaine de l'église Saint-Gervais lors des cérémonies organisées par

public, des *Béatitudes* de Franck à la musique de la Renaissance, en passant par les mélodies « populaires » du Pays basque ou encore les opéras de Gluck et de Rameau.

83. Fondée en 1894 par Charles Bordes, Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy, la Schola cantorum ouvre ses portes en 1896. Elle dispense un enseignement tourné vers la pratique de musicien d'église. À ce titre, elle constitue l'un des bastions de l'historicisme musical dans le Paris fin de siècle – alors que s'élabore partout dans l'Europe catholique une définition de la « musique sacrée » fondée sur une vision mythique du passé musical (chant grégorien et musique palestrinienne).
84. Sur les exécutions données par les Chanteurs de Saint-Gervais, voir en particulier B. Molla, *Charles Bordes, pionnier du renouveau musical français...* ; et Catrina Flint de Médicis, *The Schola Cantorum, early music and French political culture, from 1894 to 1914*, PhD diss., Mc Gill University, 2007.
85. Voir les articles réunis par René de Castéra, *Dix années d'action musicale religieuse 1890-1990*, Paris : Bureau d'éditions de la Schola, [1902], « Appendice ».
86. Le 22 novembre 1903, le pape Pie X promulgue la publication d'une *Instruction sur la musique sacrée* par la signature du *Motu Proprio*. Ce texte propose de régénérer la liturgie catholique par une définition de la musique sacrée étroitement articulée à deux modèles historiques : le chant grégorien et la musique palestrinienne. Sur cette réforme, voir Jean-Yves Hameline : « Le Motu proprio de Pie X et l'instruction sur la musique sacrée (22 novembre 1903) », dans *La Maison-Dieu*, 239/3, 2004, p. 85-120.
87. Jean-Yves Hameline, « Musique d'église en France à l'époque de la Schola : utopies et réalités », dans Manuela Schwartz, dir., *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont : Mardaga, 2006, p. 245.

Bordes⁸⁸ – un témoignage corroboré par les écrits du critique Camille Bellaigue⁸⁹ ainsi que par la correspondance de Claude Debussy⁹⁰.

Plutôt qu'une illustration du combat esthétique du clergé parisien contre la réforme portée par la Schola, l'exemple de l'éviction de Charles Bordes offre un cas exemplaire des conflits d'usage qui se font jour lors de l'organisation de manifestations musicales inspirées par le modèle du concert à l'église. Les sources qui documentent cette querelle révèlent notamment la stratégie élaborée par le maître de chapelle, qui s'approprie, avec le soutien de son curé, toute une partie de l'espace ecclésial. De 1892 à 1902, Bordes loue pour le compte de sa propre association, indépendante de la paroisse, la moitié des chaises de l'église. Or la création d'une telle concession – tout à fait inédite – à l'intérieur de l'espace ecclésial le conduit à remettre en cause les usages sociaux et spatiaux les mieux établis et les plus symboliques : les administrateurs de l'église doivent désormais emprunter un autre chemin pour accéder aux places honorifiques qui leur sont réservées dans la nef, juste en face de la chaire. Les sources révèlent enfin qu'à la différence de l'Association des artistes musiciens, le maître de chapelle s'attire l'hostilité de l'archevêché, alors très soucieux de tracer une ligne de partage claire entre l'église et le concert et de s'assurer du bon ordre dans les cérémonies du culte catholique – objet d'une attention scrupuleuse de la part des pouvoirs civils, à quelques années de la Loi de Séparation et dans le contexte de la publication de lois anticléricales. Après le départ d'un curé très engagé dans la cause musicale défendue par Bordes, l'irritation des fabriciens causée par une remise en cause croissante de leur autorité sur l'espace ecclésial se solde par une crise.

Ce cas montre l'intérêt d'un décentrement par rapport aux questions esthétiques qui focalisent l'attention des réformateurs de la musique d'église et d'une prise en compte des aspects les plus matériels et apparemment triviaux des manifestations musicales à l'église pour comprendre la réception des réformes liturgiques engagées au XIX^e siècle. L'historiographie scholiste qui a longtemps fait autorité dans les écrits sur la musique d'église tend à occulter la question des

88. « Quelquefois, Durtal s'était réfugié à Saint-Gervais où l'on jouait au moins, à certaines époques, des motets de vieux maîtres ; mais cette église était [...] un concert payant où la foi n'avait que faire. Aucun recueillement n'était possible au milieu de dames qui se pâmaient derrière des faces à main et s'agitaient dans des cris de chaises », Joris-Karl Huysmans, *En route*, Paris : Stock, 1895, deuxième partie, sixième chapitre, p. 395.

89. Dans la même perspective moraliste que Huysmans, Camille Bellaigue oppose l'atmosphère bruyante et mondaine des paroisses parisiennes au recueillement de l'abbaye de Solesmes, sanctuaire préservé du chant grégorien où ni « tapage de chaise [ni] frou-frou de robes élégantes » ne viennent troubler la prière : « À l'abbaye de Solesmes », dans *Revue des deux mondes*, 15 nov. 1898, p. 349.

90. Lettre de Claude Debussy à André Poniatowski, fév. 1893, dans *Correspondance, 1872-1918*, éd. François Lesure et Denis Herlin, avec la collaboration de Georges Liébert, Paris : Gallimard, 2005, p. 116.

lieux et des pratiques au profit d'une définition purement formelle de la sacralité musicale. Celle-ci rend peu justice aux conceptions plurielles qui se font jour dans les milieux catholiques – fort peu préoccupés de musique considérée dans une perspective ontologique, et bien plus attentifs aux usages sociaux et spatiaux qui entourent sa pratique⁹¹.

Au-delà de ces cas de brouillage des frontières entre liturgie et concert, les églises parisiennes accueillent à partir du milieu du XIX^e siècle de véritables concerts, organisés en dehors de tout cadre liturgique. À la croisée de la technologie, de la science, de la musique et du culte, l'orgue constitue un puissant vecteur de sécularisation des lieux de culte.

L'orgue ou l'émancipation de la musique du cadre de la liturgie

Dans le monde protestant, l'orgue constitue une source ancienne de diversification des usages des lieux de culte. Aux Pays-Bas, après la réforme calviniste, l'interdiction faite à l'instrument de participer à la célébration de l'office donne lieu à l'organisation de récitals en dehors des heures de célébration d'offices. À partir de 1577, l'organiste Jan Pieterszoon Sweelinck donne ainsi des récitals deux fois par jour dans l'église Oude d'Amsterdam, qui attirent de nombreux visiteurs. Dans le sillage de ces séances, des concerts sont organisés dans la Marienkirche de Lübeck par l'organiste Franz Tunder puis par son successeur Buxtehude⁹². Dans les églises catholiques, le développement d'une vie de concert détachée de tout contexte liturgique est aussi étroitement lié à l'orgue, quoique selon un rythme décalé et des modalités distinctes. En France, l'apparition de concerts d'orgues en dehors de tout contexte liturgique accompagne l'essor de la construction d'orgue et de stratégies promotionnelles mises en place par les facteurs. Destinées à faire valoir les qualités des orgues nouvellement construites ou restaurées, les inaugurations des instruments organisées dans les églises parisiennes tout au long du XIX^e siècle s'apparentent aux concerts des salons de facteurs de pianos Herz, Pape, Pleyel et Érard à partir des années 1820⁹³ – des séances dont elles se

91. Dans la même perspective, Kurt Lueders a montré que le renvoi d'un autre scholiste, l'organiste Alexandre Guilmant, de la tribune de *La Trinité* quelques mois avant celui de Bordes, résultait non d'un désaccord esthétique – ainsi que le prétendaient ses défenseurs – mais d'un conflit d'intérêts avec le facteur d'orgues Cavaillé-Coll: *Alexandre Guilmant [1837-1911], organiste et compositeur*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2002, p. 266-267. Voir aussi, du même: « Alexandre Guilmant et l' "Affaire de la Trinité" », dans *La Flûte Harmonique*, 57-58, 1991, p. 2-42.
92. H. W. Schwab, « Die Institution der Lübecker Abendmusiken (1673-1810) ».
93. Laure Schnapper, « Le rôle des facteurs de piano dans le développement du concert public à Paris », dans H.-E. Bödeker, P. Veit et M. Werner, *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe...*, p. 235-255; et, de la même, *Henri Herz, magnat du piano: la vie musicale en France au XIX^e siècle, 1815-1870*, Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.

distinguent cependant par leurs dimensions tout à fait monumentales, certaines églises pouvant accueillir jusqu'à six mille personnes.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, pour la réception des orgues nouvellement construites ou restaurées, dans les églises catholiques de France, l'habitude est de faire appel à un organiste et un facteur⁹⁴, auxquels peut s'adjoindre un expert de plus dans les édifices les plus prestigieux. En 1698, ce sont par exemple un organiste et deux facteurs qui se chargent de vérifier les travaux effectués sur l'orgue de la Collégiale Saint-Opportune à Paris⁹⁵. Lors de ce type de séances, la présence d'un musicien renommé peut aussi donner naissance à des formes de petits concerts, qui rassemblent dans l'église des amateurs de musique attirés par la virtuosité instrumentale. Ainsi, en 1772, Louis-Claude d'Aquin connaît son dernier « triomphe » parisien lors de la réception de l'orgue de la Sainte-Chapelle, quelques mois avant sa mort⁹⁶.

Par rapport à ces séances, dans les grandes paroisses du Paris des années 1830, on assiste à l'éclosion de formes cérémonielles particulièrement solennelles, parallèlement à l'essor de la facture d'orgue. Fondées sur une alternance entre improvisations organistiques et pièces vocales, les inaugurations d'orgue font appel à des effectifs vocaux plus importants qu'aux jours ordinaires, ainsi qu'à la participation de plusieurs virtuoses chargés de faire la démonstration des qualités de l'instrument. Aux côtés de ces musiciens, les fabriques des grandes paroisses recrutent plusieurs experts en acoustique. La participation d'une dizaine de juges recrutés parmi l'élite du monde musical, scientifique et architectural est ainsi attestée en 1838, lors de l'inauguration de l'orgue Cavallé-Coll de Notre-Dame-de-Lorette⁹⁷, puis en 1844, pour la réception d'un instrument Daublaine-Callinet à Saint-Eustache⁹⁸. En 1846, les inaugurations des orgues de La Madeleine et Saint-Sulpice font appel à la participation d'une quinzaine de juges principalement venus de l'Académie des Sciences et de l'Académie des Beaux-Arts (voir Fig. 3).

94. Dom Bedos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, Paris: impr. de L.-F. Delatour, 1766-1778, troisième partie, p. 496.

95. Erik Kocevar, *Collégiale Sainte-Opportune de Paris. Orgues et organistes, 1535-1790*, Dijon: chez l'auteur, 1996, p. 95

96. « Le jour de la réception de l'orgue de la Ste Chapelle, d'Aquin, quoiqu'alors presque octogénaire, joua d'une manière sublime; la tête & les mains n'avaient que vingt ans: ce fut son dernier triomphe. Il mourut peu de temps après le 15 juin 1772 », Jean-Benjamin de La Borde, « Aquin [Louis-Claude d'] », dans *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris: impr. Ph. D. Pierres, 1780, tome III, p. 377.

97. En 1838, la commission est formée par les compositeurs Cherubini, Berton, Auber, Habeneck, Kalkbrenner, Zimmerman, et Plantade, Cagnard de la Tour et deux autres membres (Félix Raugel, *Les Grandes Orgues des Églises de Paris*, Paris: Fischbacher, 1927, p. 173).

98. La commission réunit un évêque, Auber, Hamel, Adam, Érard, Benoist, Fessy, Lefébure-Wély, Séjan Boély, Dietsch, Danjou, ainsi que l'abbé Charbonnier, organiste de la métropole d'Aix et l'abbé Jouve, chanoine de Valence (« Orgue de Saint-Eustache construit par la maison Daublaine-Callinet », dans *L'Univers*, 12 juil. 1844, p. 4).

ÉGLISE PAROISSIALE SAINT-SULPICE.

RÉCEPTION SOLENNELLE DE L'ORGUE

(22 Janvier 1846.)

Commission de Réception.

<p>MM. SEGUIER (le Baron), Membre de l'Académie des Sciences, <i>Président.</i></p> <p>HAMEL, Juge au Tribunal civil de Beauvais, <i>Rapporteur.</i></p> <p>LEFEBURE-WELY, Organiste de l'église Saint-Roch, <i>Secrétaire.</i></p> <p>BERTINI, Compositeur de Musique. BOËLY, Organiste de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. CAGNARD DE LA TOUR (le Baron). DAVRAINVILLE, ancien Facteur d'Orgues.</p>	<p>MM. DE LA MORINIÈRE, Ingénieur en chef de la Marine, Membre du Comité consultatif des arts, DE NOUE (Comte), Maître des Requêtes, Chef de Division au Ministère des Travaux publics, FESSY, Organiste de l'église de la Madeleine, HALÉVY, membre de l'Académie des Beaux-Arts, NIEDERMEYER, Compositeur de Musique, SAVART (le Colonel), membre du Comité consultatif des Arts, SCHMITT, ancien Organiste de la cathédrale de Trèves, SÉJAN, Organiste de l'église Saint-Sulpice, SPONTINI, Membre de l'Académie des Beaux-Arts.</p>
---	--

EXÉCUTION MUSICALE.

PROGRAMME.

PREMIÈRE PARTIE.				DEUXIÈME PARTIE.			
	AUTEURS.	EXÉCUTANS.		AUTEURS.	EXÉCUTANS.		
1. Orgue..	Fantaisie	SCHMITT.....	SCHMITT.	9. Orgue	Fugue.....	HENDEL.....	BOËLY.
2. Chœur.	Cœl enarrant (Chœur).....	ZIMMERS.....	Chœur.	10. Chœur.	O fons pietatis (solo de basse et chœur).....	HAYDN.....	BUSSINE.
3. Orgue..	Jeu de détail.....	FESSY.....	FESSY.	11. Orgue..	Solo sur le jeu d'Euphone.....	FESSY.....	FESSY.
4. Chœur.	Euge serve bone (motet de Saint-Sulpice), trio et chœur.....	A. LAFAGES.....	Chœur.	12. Chœur.	O Salutaris (solo).....	LEFEBURE-WELY.	ALEXIS DUPONT.
5. Orgue..	Grand Prélude sur les pleins-jeux.....	BOËLY.....	BOËLY.	13. Orgue..	Grand chœur.....	LEFEBURE-WELY.	LEFEBURE-WELY.
6. Chœur.	In mediâ nocte (solo et chœur).....	LESCEUR.....	ALEXIS DUPONT.	14. Chœur	Ave Maria, composé en 1550 (chœur sans accompagnement).....	ARCADÉL.....	Chœur.
7. Orgue..	Offertoire avec pédales.....	LEFEBURE-WELY.	LEFEBURE-WELY.		O magnum mysterium (chœur).....	MOZART.....	
8. Chœur	In convertendo (solo de contre-alto et chœur).....	REBER.....	Le jeune LECLERC.	15. Orgue..	Fantaisie.....	FESSY.....	FESSY.
				16. Chœur.	Tantum ergo (chœur).....	BACH.....	Chœur.
				17. Orgue..	Grand Chœur final.....	SCHMITT.....	SCHMITT.

L'Orgue du chœur sera tenu par **M. LE FREVOST**, Organiste d'accompagnement de l'église Saint-Roch, et par **M. DERESVRES**, Organiste d'accompagnement de l'église Saint-Sulpice.

Suivant l'usage, **M. SÉJAN**, Organiste de l'église Saint-Sulpice, ne se fera pas entendre le jour de la réception de l'Orgue, mais il touchera cet instrument à tous les Offices de la Fête de Saint-Sulpice, le Dimanche 25 Janvier 1846.

La restauration complète de l'Orgue de Saint-Sulpice a été exécutée par la maison **Daublaine-Callinet**, Facteurs d'Orgues.

Belleville. — Imp. de GILBAN, rue de Paris, 10, maison passage du Caire, 89.

FIGURE 3 • Programme original pour l'inauguration de l'orgue de Saint-Sulpice, 1846, Archives historiques de l'archevêché de Paris, St-Sulpice, Période Concordataire, VI-VII, Matériel et beaux arts, n° 3, Musique: Orgues

Annoncées et commentées en détail dans la presse musicale, religieuse et généraliste, les inaugurations d'orgues attirent des milliers d'auditeurs dans les églises.

Face à la nouvelle ampleur revêtue par ces cérémonies, des voix se font entendre, qui dénoncent le caractère purement séculier de ces séances. En 1844, le juriste Stephen Morelot, pourtant proche de l'auteur du monumental instrument tout juste achevé dans l'église Saint-Eustache, ne peut s'empêcher de déplorer l'absence de contenu liturgique de la cérémonie d'inauguration de l'instrument :

Nous ne croyons pas que jamais orgue ait été inauguré d'une manière plus solennelle : publicité extraordinaire, concours nombreux d'artistes, présence d'un virtuose renommé qu'on fait venir *ad hoc* du fond de l'Allemagne, exécution de musique vocale et de chants analogues à la circonstance, rien n'a manqué pour en relever l'éclat. Renfermée, par la force même des choses, dans l'enceinte d'une église, la solennité n'en avait pas moins un caractère purement artistique⁹⁹.

Deux ans plus tard, Paris voit l'inauguration en grande pompe de deux instruments rivalisant de puissance, à La Madeleine et à Saint-Sulpice. À nouveau « purement artistiques », ces cérémonies sont célébrées selon des modalités dénoncées quelques années plus tard dans *L'Ami de la religion et du Roi*, à la suite de la réception d'un nouvel orgue à Saint-Eustache, en 1854 :

On a placardé sur les murs des églises dans Paris une affiche pour annoncer l'inauguration du nouvel orgue à Saint-Eustache. « Dans cette solennité artistique, est-il dit [...], l'on entendra... Suit le nom des artistes. De grandes compositions chorales seront exécutées sous la direction de M.... Les soli seront chantés par les premiers artistes de Paris. L'orgue d'accompagnement sera tenu, etc.... On ne sera admis que sur la présentation de cartes d'entrée [...] ». Cette affiche n'est pas revêtue, suivant les prescriptions de Mgr l'Archevêque, du visa et de l'approbation de l'ordinaire [...]. Nous ne pouvons nous empêcher de témoigner notre étonnement, notre regret que cette cérémonie ne soit plus qu'une solennité artistique, et qu'une église se trouve transformée en salle de concert où l'on paie le droit et le plaisir d'entendre les premiers artistes de la capitale¹⁰⁰.

99. Stephen Morelot, « Inauguration de l'orgue de Saint-Eustache », dans *Revue et Gazette musicale de Paris*, 11/27, 7 juil. 1844, p. 230.

100. Abbé J. Cognat, dans *L'Ami de la religion et du Roi*, 25 mai 1854, p. 499-500. En 1846, Blanchard qualifie l'inauguration d'un troisième instrument construit par Cavaillé-Coll dans l'église réformée de Panthemont de « cérémonie purement musicale », Henri Blanchard, « Musique religieuse et réception en l'église de Panthemont [sic] », dans *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13/36, 6 sept. 1846, p. 286.

Aux côtés de ces séances ponctuelles, à partir du milieu du XIX^e siècle, plusieurs églises se trouvent régulièrement transformées en lieux d'exposition de la facture d'orgues. Ce phénomène est tout d'abord attesté à l'occasion des Exposition des produits de l'industrie nationale, puis internationale. Après la construction de l'orgue de la Madeleine, inauguré en 1846, Cavaillé-Coll décide ainsi de faire juger son travail par les commissions des Expositions universelles à la fois hors les murs et *in situ*, c'est-à-dire dans les églises qui abritent ses chefs-d'œuvre. Pour faire valoir ses instruments, le facteur entreprend ensuite de les faire entendre à travers des séries de récitals. Pendant l'Exposition universelle de 1855, il organise ainsi des auditions à Saint-Vincent-de-Paul tous les mercredis, à une heure¹⁰¹. L'idée de telles manifestations semble remonter à 1852, année où le facteur avait invité son protégé Jacques-Nicolas Lemmens à donner une série de concerts en dehors de tout cadre liturgique, sur l'instrument qu'il venait d'achever à Saint-Vincent-de-Paul. Lors de ces séances intimes qui réunirent sur la tribune de l'orgue vingt-cinq à trente personnes, le programme se composait uniquement de pièces pour orgue¹⁰². Au cours des années 1860, c'est au tour de Saint-Sulpice d'accueillir de telles séances¹⁰³.

Par l'absence de tout lien avec la liturgie, les auditions d'orgue donnent lieu à un certain nombre de reconfigurations spectaculaires de l'espace ecclésial. En dehors de modalités communes à d'autres solennités – publicité, augmentation du prix des chaises, contrôle de l'accès à l'édifice –, ces concerts s'accompagnent d'un investissement de la tribune de l'orgue par les auditeurs (au point que l'église Saint-Sulpice sera dotée d'un salon attenant à l'orgue) et par le positionnement du public dos à l'autel, face au grand orgue, comme sur la gravure ci-dessous représentant la bénédiction de l'orgue de Notre-Dame de Paris en 1868 (voir Fig. 4).

L'essor de pratiques inspirées du concert transforme radicalement les usages de l'espace ecclésial, d'un point de vue économique mais aussi de celui des aménagements intérieurs des édifices. Lors des grandes fêtes musicales, les hiérarchies spatiales caractéristiques de ces lieux se trouvent partiellement redéfinies par divers acteurs venus des mondes musical et industriel, au nom de préoccupations à la fois esthétiques, commerciales et savantes. Toutefois, l'église n'est pas le simple réceptacle de transformations inspirées par la vie musicale environnante : elle est aussi, à son tour, le lieu d'une diversification des usages du concert. L'étude des solennités organisées dans les paroisses parisiennes permet par conséquent d'apporter un éclairage important à l'histoire de la vie musicale européenne à l'époque contemporaine.

101. « Nouvelles diverses », dans *Le Ménestrel*, 30 sept. 1855, 22/44, p. 4.

102. Joseph d'Ortigue, « Les Organistes », dans *La Musique à l'église*, Paris : Didier, 1861, p. 181.

103. « Soirées et concerts », dans *Le Ménestrel*, 17 avr. 1864, 31/20, p. 159.



FIGURE 4 • « Inauguration du grand orgue de Notre-Dame »,
L'illustration, 51, 21 mars 1868, p. 191



Dans un article consacré à la naissance du tourisme pictural dans la basilique de Saint-Denis, l'historien Jean-Michel Leniaud a montré comment celui-ci donna lieu à un « usage mixte » du sanctuaire, à la croisée d'enjeux artistiques, commerciaux et religieux¹⁰⁴. De la même manière, les « fêtes musicales » organisées dans les églises, offrent l'exemple d'une superposition de questions esthétiques, liturgiques, commerciales, philanthropiques, voire scientifiques, qui font de ces manifestations des objets d'une rare densité pour l'historien. Lieu-frontière, l'église met aux prises des acteurs issus de divers mondes – curés, philanthropes, facteurs d'orgues, compositeurs, femmes du monde – animés par des intérêts différents voire concurrents.

Réintégrer les églises dans le réseau des lieux de musique parisiens permet d'éclairer à la fois l'histoire des églises et celle du concert. Si le concert élargit, voire redéfinit, les usages de l'espace ecclésial, en retour, les lieux saints accueillent des pratiques diversifiées dont l'étude renouvelle notre connaissance de la vie musicale au XIX^e siècle. Au regard des séances organisées dans les salles de concert, les salons et les théâtres lyriques du temps, l'église offre un changement d'échelle important. Lieu de concert alternatif dans le Paris du XIX^e siècle, elle ne constitue rien moins qu'un espace secondaire de développement de la vie musicale. À travers la démonstration des prodiges de technologie que représentent les orgues, mais aussi lors de séances monumentales qui donnent à entendre les œuvres les plus ambitieuses d'un compositeur comme Hector Berlioz, les solennités organisées dans les églises participent de quelques-uns des phénomènes culturels les plus modernes du temps¹⁰⁵ – quoique abrités par des voûtes datant souvent d'époques très reculées.

Ce texte est dédié à la mémoire de Xavier Bisaro.

104. Jean-Michel Leniaud, *La Révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, Paris: Éditions du Cerf, 2007, chapitre XXIII, « Les géants de Saint-Denis, entre gardiens du temple et visiteurs », p. 347.
105. Sur la question des rapports entre église et technologie, voir les travaux essentiels de Michel Lagrée, *La bénédiction de Prométhée. Religion et technologie en France, XIX-XX^e siècle*, Paris: Fayard, 1999; et les textes du même auteur rassemblés par Étienne Fouilloux et Jacqueline Sainclivier, présentés par Claude Langlois, *Religion et modernité. France XIX-XX^e siècle*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003.



L'AUTEUR Ancienne élève de l'ENS Lyon, agrégée de musique et diplômée du Conservatoire de Paris en histoire de la musique et en esthétique, Fanny Gribenski est *Research Scholar* au Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte de Berlin. Après une thèse intitulée *L'Église comme lieu de concert*, à paraître chez Actes Sud, elle prépare un livre sur l'histoire de la standardisation du diapason. Parmi ses articles : « Negotiating the Pitch: for a Diplomatic History of A, at the Crossroads of Politics, Music, Science and Industry » dans Cécile Prévost et Frédéric Ramel, dir., *Understanding Musical Diplomacies. Sounds and Voices on the International Stage*, Palgrave Macmillan, 2018 ; et « Les célébrations de la Sainte-Cécile à Saint-Eustache par l'Association des artistes musiciens (1847-1900) », dans *Revue de musicologie*, 99/2, 2013. On lui doit aussi une édition critique de *Ce que dit la musique* d'Hermione Quinet (Actes Sud/Palazetto Bru Zane, 2016). Contact: fgribenski@mpw-berlin.mpg.de

RÉSUMÉ En dépit de la richesse des recherches consacrées à la musique religieuse française des XVII^e et XVIII^e siècles et alors que de nombreux travaux ont mis en lumière le rôle central de Paris dans la vie musicale européenne du XIX^e siècle, l'histoire de certains de ses hauts lieux de musique est demeurée dans l'ombre. Reconduisant le *topos* d'une déchristianisation de la France de cette période, l'historiographie a eu tendance à passer sous silence l'importance des églises dans la vie musicale française du temps. Tout au long du siècle, les « fêtes musicales » organisées dans certaines paroisses ont pourtant compté au nombre des événements importants de la saison musicale parisienne. Certains temps forts du calendrier – principales célébrations religieuses de l'année, fêtes patronales, exercices de dévotion, prières publiques, inaugurations d'orgues – furent ainsi l'occasion d'une « musicalisation » exceptionnelle des sanctuaires. Fondées sur le recrutement de musiciens extérieurs aux bas-cœurs des paroisses et sur l'exécution d'ouvrages de grande ampleur, annoncées et longuement commentées dans la presse, ces solennités attirent un public formé en grande partie d'amateurs de musique. À partir d'une grande variété de sources – écrits de compositeurs, archives ecclésiastiques et de sociétés de concert, presse –, cet article envisage la manière dont les fêtes musicales organisées dans les paroisses parisiennes s'inscrivent dans la vie musicale de la capitale au XIX^e siècle.

ABSTRACT While numerous works have highlighted the central role of Paris in nineteenth-century European musical life, the history of some of its most important musical spaces remains relatively unknown. Marked by the *topos* of France's secularization at this time, the historiography about the period has tended to systematically ignore the importance of churches as spaces of musical innovation and practice. Throughout the century, the "musical feasts" organized in both the wealthiest and the poorest parishes of the city counted amongst the most important events of the musical season. Some highlights of the parishes' calendar (main religious celebrations of the year, patron-saint feasts, devotional exercises, political ceremonies, organ inaugurations...) provided opportunities for an exceptional "musicalization" of the sanctuaries. Based on the hiring of musicians and singers who were not themselves members of the parishes, these events—announced and commented on at length in local periodicals—attracted crowds of music lovers, even though they were almost always articulated with a liturgical action as well. Drawing on a great variety of sources—writings of composers, diocese, parish and concert society archives, as well as musical and generalist periodicals—this article first considers the way musical feasts organized at the parish level fit into the musical life of nineteenth-century Paris.

